

# STEDER FOR REFLEKSJON

Maaretta Jaukkuri

TRADISJONELT HAR ET KUNSTVERK PÅ EN OFFENTLIG PLESS VÆRT OPPFATTET SOM UTTRYKK FOR HISTORISKE, POLITISKE OG KULTURELLE MINNER ELLER ASPIRASJONER FRA ET GITT SAMFUNN. DENNE TENKEMÅTEN PREGER FREMDELES OPPFATNINGEN AV SAMTIDSKUNST, TIL OG MED DE KUNSTVERK SOM ER BLOTTET FOR DENNE TYPEN IDEOLOGISK ELLER HISTORISK INNHOLD. ET VIKTIG ASPEKT VED DENNE NYE OFFENTLIGE KUNSTEN ER DENS TILSTEDEVÆRELSE SOM ET ROMSKAPENDE ELEMENT, SAMT AT DEN SYNLIGGJØR ALLEREDE EKSISTERENDE ELEMENTER I OMGIVELSENE ELLER I SIN DELTAGELSE I MILJØETS EGNE PROSESSER. EN PROBLEMATISK SIDE VED DENNE KUNSTEN MANIFESTERER SEG I DE SITUASJONER DER ET KUNSTVERK FØLES Å INVADERE ELLER LEGGE BESLAG PÅ ET FELLESOMRÅDE ELLER ET STED MED EN ALLEREDE GITT BETYDNING – KAN HENDE KUN FOR EN LITEN GRUPPE MENNESKER – ELLER DEN OVERMANNER EN EKSISTERENDE BETYDNING OG TRANSFORMERER DEN TIL NOE ANNET.

Ideen til prosjektet Skulpturlandskap Nordland ble presentert i 1988 av Anne Katrine Dolven, og var basert på tanken om at Nordland – betraktet som en periferi sett fra de store kunstsentra – kunne bli en ny type senter, med sin regionale skjønnhet og med disse kunstverkene i landskapet. Et slags motto for programmet har vært Michael Heizers utsagn fra tidlig på syttitallet, som gjentar Martin Heideggers tanker om at et kunstverk ikke plasseres på et sted, det *er* stedet. Følgelig ville kunstnerne skape nye steder ved å plassere sine verker på spesifikke steder i landskapet eller i bebygde miljøer.

Kunstnerne som ble invitert til prosjekt Skulpturlandskap Nordland ble bevisst valgt på en måte som ikke skulle legge for sterke føringer på en enkelt kunstnergenerasjon eller et bestemt uttrykk. Ideen er mer en kolleksjon, en samling, enn et uniformt, konseptuelt sammenhengende kunstprosjekt. Den internasjonale gruppen kunstnere ble utvalgt av en komité på fire kuratorer, og var basert på ideen om en ekspanderende spiral av geografiske bakgrunner.<sup>1)</sup> Kjernen av de inviterte kunstnerne skulle komme fra Norge og andre nordiske land for å sikre følsomheten overfor lokal kultur og identitet. Kunstnerne i programmet kommer fra 18 land. Dette lå til grunn for en av hovedlinjene i kritikken av prosjektet: Spørsmålet var om kunstnerne fra disse forskjellige landene ville være i stand til å forstå lokale tradisjoner og kultur.

Utgangspunktet for hvert verk har vært identisk. Hver kunstner ble invitert til en allerede utvalgt kommune for å se etter et spesifikt område for det forestående verket. Ettersom prosjektet skred fram, ble verket i økende grad utført i samarbeid med kunstnerens lokale verter, som foreslo og presenterte ulike muligheter. Etter dette første besøket la kunstnerne fram skisser av verket som ble vurdert av en liten arbeidsgruppe med hensyn til egnethet i forhold til foreslått plassering og de økonomiske og tekniske muligheter for realisering av verket. En betydelig bekymring på dette stadiet var også spørsmålet om verket ville tåle de harde klimatiske forholdene i regionen. Som i de fleste slike prosjekter var også de økonomiske bekymringene store, og noen av de foreslåtte verkene måtte avlyses på grunn av produksjonskostnader. Det påfølgende hendelsesforløpet ble forskjellig i hvert tilfelle. Noen tok flere år å realisere, mens andre kunne gjennomføres på kortere tid.

Konseptet for denne samlingen innebar også en tanke om det stedsspesifikke. Kunstnerne planla arbeidene sine for de stedene de hadde valgt. Målet var å skape en virkelig dialog mellom omgivelsene og kunstverkets tilstedeværelse. Imidlertid kunne ikke de dramatiske endringene i årstidene alltid tas hensyn til. Bortsett fra det faktum at snøen i noen tilfeller fullstendig dekker til kunstverket i vintertiden, har ikke dette vært ansett som spesielt viktig, da besøk til skulpturene hovedsakelig finner sted i turistsesongen, altså om sommeren. Skulpturene forblir i en slags hi-tilstand om vinteren.

De fleste av kunstnerne foretrakk steder man måtte velge å besøke, og kunstverkene er plassert i forhold til et allerede eksisterende miljø, med noen få unntak. Landskapet i regionen er det iboende «sublime» aspektet i prosjektet. Kunstnerne var også veldig bevisste på det unike ved de mulige stedene som ble tilbudt kunstverkene. Samlingen av skulpturer i Nordland fylke kan kanskje ikke presentere en sømløs historie om skulptur slik den har utviklet seg siden 1960 – noe som var den opprinnelige hensikten. Imidlertid viser den en kompleks og variert tilnærming til skulpturkunsten som uttrykk og til dens kontekst. Det er et utvalg som spenner fra en forståelse for skulptur i det utvidede feltet til det som kalles en ny genre offentlig kunst, med sin sentrale idé om publikumsdeltagelse.

Alle verkene er laget spesielt for prosjektet og daterer seg fra nittitallet. Som helhet kan de betraktes som en gjenspeiling av skulpturuttrykk som har vært ledende i de foregående tre eller fire tiårene. Interessant er det at samlingen kunne defineres, ikke bare som stedsspesifikk, men også som tidsspesifikk; dette fordi mange av verkene faktisk refererer til spesifikke tidskonsepter, og, med referanse til Mikhail Bakhtin, fordi «tid konstruerer historier i sitt skjæringspunkt med det sosiale og symbolske rom».2) Videre reflekterer samlingen vår forståelse av hva som er interessant å vise i et prosjekt som dette, basert på ideen om en nittitalssamling. Det er også klart at arbeidene vil overleve forandringene over tid på forskjellige måter. Noen vil forbli ubemerket i en periode, mens andre vil utvise en stadig synlighet. Slike svingninger må forventes.



## Kunstverkene

I de fleste tilfeller var det bestemt at verkene skulle plasseres permanent på ett sted, noe som har påvirket valget både av materialer og visuelle uttrykksformer. Til å begynne med gikk tendensen i retning av å bruke vakker lokal stein så vel som lokal håndverkstradisjon til å forme materialet. Hva gjelder visuelle uttrykk, kan en tendens til det som må defineres som mer generelle eller til og med universelle symboler merkes. Blant de større temaene som reflekteres i verkene er: naturen i dialog med kulturen; arkitektoniske strukturer relatert til betrakterens tilstedeværelse (skur, paviljonger, sceniske utkikkspunkter); menneskefiguren i landskapet; lokale kulturgjenstander integrert i nye settinger; tidsrelaterte prosesser (forandringer i materialet, betrakterens kommentarer som fortløpende arkiveres i vandrers atelier); avbildninger av kulturinstitusjoner (templer, museer, atelier); og intervensjoner i landskapet som enten tydeliggjør overblikket eller skaper en vedvarende situasjon for interaksjon med en eksisterende plass. Ofte er betrakterens blick styrt – gjennom skulpturen – utover mot det vakre landskapet som omgir kunstverket. Å ramme inn landskapet er et av prosjektets dominerende temaer, selv om det er realisert gjennom forskjellige grep.

Kan hende er det kun likheten i landskapet, men Caspar David Friedrichs berømte maleri *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (1815) synes i flere tilfeller å ha spilt rollen som modell for å betrakte et landskap når kunstnerne valgte plassering for sine verk. Kanskje ble de påminnet om den berømte vandrers ståsted og objektet for blikket hans når de så på landskapet som foldet seg ut foran dem.

## Parallele tolkninger

Et av de mest interessante aspekter ved dette prosjektet har vist seg å være måten kunstverkene kommuniserer, eller ikke kommuniserer, med den respektive lokalbefolkningen. Da vi begynte arbeidet med dette prosjektet var den generelle oppfatningen – som er vanlig i slike prosjekter – at folk som bor i Nordland kunne komme til å gå imot programmet og kunstverkene i begynnelsen, men at de over tid ville lære seg å akseptere og like dem. Mine egne tanker på dette tidspunktet, som i ettertid synes å ha vært overoptimistiske, var at lokalbefolkningen – som var så vant med å tyde og fortolke tegn i naturen – også ville nyttiggjøre seg denne evnen i sitt møte med kunstverk plassert i naturen. Imidlertid skulle jeg lære at kunst/kultur utgjorde et annet betydningsfelt, og at det som er naturlig i det ene ikke var så lett å overføre til det andre.

I den offentlige debatten om prosjektet ble det tidlig klart at folk ikke likte å få «moderne skulpturer» plassert i sitt landskap, og at de ikke følte seg komfortable i møtet med samtidskunsten. Dette gjaldt også velmenende mennesker som ellers støttet programmet. Det ble videre hevdet at prosjektet brøt med



demokratiske prinsipper; mange mente at noe ble tvunget på dem som de hverken hadde behov eller interesse for. De tolket dette som arroganse hos de som arbeidet med prosjektet. Det ble også klart at folk følte det vanskelig eller umulig å forstå disse kunstverkene. Imidlertid kan det synes som om den lange tiden det har tatt å realisere prosjektet har gagnet mottakelsen. Leser man presse materialet fra hele prosjektperioden – de små lokalavisene fulgte prosessen med stor interesse fra begynnelsen og ofte med en populistisk og negativ holdning – så kan det registreres en utvikling fra generelle fordommer til mer presise spørsmål. Det generelle nivået på diskusjonen steg betraktelig i løpet av tiåret det tok å ferdigstille programmet. På den annen side fungerte den lokale og regionale pressen som et avgjørende forum for relevant informasjon om kunstnerne og presentasjon av kunstverkene.

Noen ganger følte vi resignasjonen på kroppen, særlig i gjentatte møter med den vanlige oppfatningen at man må inneha spesialkunnskap for å være i stand til å forstå og sette pris på samtidskunst. Hvis dette hadde vært sant ville situasjonen vært håpløs, ettersom disse menneskene ikke satt inne med denne spesialkunnskapen. Det ville heller ikke vært mulig å gi dem nok informasjon til å oppnå en forståelse av verkene innenfor kunsttradisjonens rammeverk. Vår respons på denne debatten var å oppmuntre folk til å lytte til de assosiasjonskjedene som kunstverkene spontant skapte i deres tanker – hvor enn det måtte føre dem. For å sette i gang denne dialogen, begynte vi å distribuere invitasjoner til åpninger, og vi brukte lokale kanaler for å oppmuntre folk til å skrive om sitt møte med skulpturene. Tolkningene i denne boken, av mennesker som bor i Nordland, er for det meste resultater av disse oppfordringene. Imidlertid er det lærere i Nordland som har initiert brottrparten av de lokale tekstene som presenteres i boken – fra elever i grunnskolen til studenter på universitetsnivå. I boken har vi kun inkludert tekster om innholdet i verkene. Alle artikler vedrørende de kostnader som har vært involvert i realiseringen av verkene er ekskludert, da disse ikke kan betraktes som tolkninger.

De inviterte skribentene er for det meste mennesker som har hatt anledning til å besøke Nordland, eller har tatt spesiell interesse for enten ett verk eller prosjektet i sin helhet. Noen få skribenter har også gjennomført akademisk forskning på verkene i Norge. Der det ikke har vært mulig for en skribent å se verket som han eller hun skriver om, har skribenten i det minste besøkt regionen og er kjent med kunstnerens øvrige verker. Noen av tekstene er skrevet i samarbeid med kunstneren selv.

Vi publiserer også tre dikt som ble skrevet til avdukingen av skulpturene, da de på en treffende måte formidler stemningen rundt disse hendelsene. En annen gruppe tekster er skrevet av kjente norske poeter som deltok i et poesiprogram som ble arrangert i Nordland. Disse poetene har selv valgt de skulpturene de ønsket å skrive om.



## Tolkingens rammeverk

Det finnes mange slags tolkninger, hver med sitt respektive rammeverk. Hermeneutikk, eller tolkningsfilosofi, er fundert i et forsøk på å gripe måten vi forstår på i vårt møte med ting, språk og bilder. Eksponenter for hermeneutikken tar for seg kunst, behandler spørsmål om «riktige» og «feilaktige» tolkninger, meninger brakt inn i tolkingen av betrakteren, kunstnerens intensjoner og deres formidling til betrakteren, samt tolkninger relatert til tid eller en spesiell tidsepoke. Bortsett fra spørsmålet om riktige og feilaktige tolkninger, dreier diskusjonene seg om stabilitet eller svingninger i meninger så vel som meningenes uferdighet og finalitet.

Tolkninger av kunst baseres på forskjellige utgangspunkter og foregår innenfor ulike rammeverk av persepsjon og mottakelse. Blant disse kan nevnes forskningens holdning og blikk på verden, der en opplevelse tar form innenfor rammeverket av et visst tanke- og begrepssystem. For eksempel kan vi i kunsten snakke om psykologiske, historiske, antropologiske, sosiologiske eller feministiske tolkninger. En kunsthistorisk tolkning utgjør også en gitt måte å se på og et sett av begreper.

I generell forstand kan vi snakke om dialektisk tolkning, i den marxistiske tradisjonen fra eksempelvis Walter Benjamin, der filosofiske krystalliseringer blir overskredet og tolket i nye modeller og begrepsstrukturer. Eller vi kan snakke om dialogiske tolkninger, om det som faktisk foregår i alle aspekter av livet og som former teksten. På et grunnleggende nivå består teksten av alle de daglige ytringer og talehandlinger vi er involvert i. På et mer viderekommende nivå snakker vi om prosa, poesi osv. Kunst kan også forstås som en tekst – enskjønt noe indirekte – når en tekst er «definert, i videste forstand, som et hvilket som helst forståelig tegnkompleks.»<sup>3)</sup> Spørsmålet dreier seg derfor om de forskjellige felter som tegnene refererer til.

Som betraktere av samtidskunst blir vi konfrontert med kompleksiteten og tilgjengeligheten av kunstverkets tilstedeværelse, eller den projisering som skjer mot verden generelt eller mot betrakterens egen verden av kropp og hjerne. Ens egen mening må dannes på grunnlag av disse; den er ikke umiddelbart gitt.

Vanskelighetene når det gjelder å forstå samtidskunsten må vurderes annerledes enn i den modernistiske kunstperioden. Under modernismen var tolkning nesten forbudt fordi det ble hevdet at kunst ikke refererte til noe utover seg selv, og dermed ble tolkingen begrenset til spesialister med tilgang til det kanoniserte språket. Språk(ene) i samtidskunsten, på den annen side, er karakterisert av en åpenhet i symboler og tegn. Dette har skapt en forflytning av betrakterens rolle, som tillater ham/henne å bli en aktiv deltager i det meningsdannende.



Spørsmålet om mening er selvfølgelig veldig komplekst. Til syvende og sist kan ikke meninger fikseres eller innelukkes da de er i stadig endring, i takt med tiden og de mennesker som ser på kunsten. Vi forholder oss også til forskjellige typer visuelle tegn og symboler, med sine respektive grader av gjennomsiktighet og ugjennomsiktighet. Verkets fysiske tilstedeværelse i den gitte situasjonen betrakteren møter, må også tas hensyn til. Kunstverkets mening er derfor forstått ut fra resultatet av møtet mellom betrakter, verket og dets kontekst. «Kunstforståelse» som et definitivt begrep må man stille spørsmål ved; det er kanskje bedre å snakke om «tilstrekkelig forståelse». Med andre ord, forståelse nok til at ens egne assosiasjonsrekker og følelser kan settes i bevegelse. Når vi snakker om kunst må vi også huske på det følelsesmessige inntrykket verket gir, som baserer seg på individuelle erfaringer og livshistorier, så vel som hver enkelt betrakters følsomhet og åpenhet overfor opplevelsen. Dette reflekteres også i det narrative elementets gjenkomst, historien, noe som betyr at tiden har returnert til kunsten, og skapt et alternativ til modernismens overbevisning om at kunst eksisterer hinsides tid og sted. Betrakteren bruker kunstverkets verden mer som et instrument til å spinne sin egen historie, eller som en utskytingsrampe for å starte sin egen private opplevelsereise.

## Livsverden

Det interessante og omstridte begrepet «livsverden», introdusert av Edmund Husserl, kan være nyttig i forsøket på å forstå de endeløse mulighetene som oppstår i møtet med kunst. «Livsverden som et system av oppfattede og følte meninger konstitueres av objektets forestilling, det andre og jeg'et. Disse tre sentre er relatert til hverandre gjennom en myriade av assosiasjonsformer og billedspråk. Slike mønstre av innbyrdes slektskap mellom jeg'et, den andre og naturen, er i seg selv variable og kulturelt betinget».4) Livsverden – den førvitenskapelige verden av persepsjon, verdenen vi har sammen og deler i dag – tilbyr kanskje en interessant åpning til denne diskusjonen. Spesielt i sin tilnærming til forståelse av begrepet i flertall, og som det som betegner kultur. «Ved å forflytte oss fra den 'smale' beskrivelsen av livsverden som persepsjonsverden, har vi allerede beveget oss inn i den 'brede' beskrivelsen av kulturelt liv... Livsverden inkluderer ikke bare naturlige objekter og vesener, men også resultatene av menneskelig aktivitet, så som verktøy, utstyr, bygninger og andre slike artefakter. Vi kan se at livsverden først og fremst er en kulturverden. For når det gjelder menneskets produksjon... er ikke meningen og betydningen av disse objektene lagt til; de er en iboende del av dem.»5) Når livsverden forstås i denne brede og «fyldigere» forstand, tilbyr begrepet et interessant rammeverk for videre forståelse, der kommunikasjon med kunstverket i sin naturlige og foranderlige omgivelse kan tas med i betraktningen.

Husserl la også alltid «vekt på den intersubjektive karakteristikken av livsverden. Først og fremst er livsverden den verden vi har til felles, verdenen der vi deler



livet.»6) Følgelig ligger kanskje et av de mest lovende aspekter ved begrepet livsverden i mulighetene som tilbys til å gjenkjenne og kartlegge betrakterens reaksjoner og assosiasjoner i møtet med kunstverket. For å sitere John Berger: «Hvis enhver hendelse som fant sted kunne gis et navn ville det ikke være behov for historier. Slik tingene er så overgår livet vårt vokabular.»7) Igjen kan kunsten bidra til prosessen med å gjenkjenne og benevne, og dermed gjøre disse hendelsene til en del av ens egen verden og øke kunnskapen om livet selv.

## Betrakterens aktive rolle

Den store forandringen i kunsten de siste tiår består i at betrakteren er blitt en synlig partner i diskusjonen. Studier omkring ulike oppfatninger av kunst er sterkt i fokus i dag. Den tid vi lever i kunne defineres som «betrakterens epoke», da den gir betrakteren stor frihet til å tolke det han/hun ser og opplever. Denne friheten er på ingen måte anarkistisk, ettersom vi kun kan snakke om tolkning når betrakteren har tolkningsobjektet, kunstobjektet, hendelsen eller kunstarenaen i fokus hele tiden. Videre er det fremdeles – og slik må det fortsatt være – kunstneren som har det privilegium å adressere betrakteren og definere subjektet.

Når det gjelder tabuer innenfor resepsjonsteoriene i de forskjellige kunstdiskursene, synes de å være knyttet til legmannens persepsjon. Hva er det egentlig man føler og forstår når man konfronteres med kunst og mangler forkunnskapen som gjør en i stand til å kontekstualisere den innenfor de diskurser den befinner seg i, som ledsager eller omgir den? I denne diskusjonen må vi huske på at ideen om legmannen mer er et spørsmål om skala eller varierende grader av ekspertise og forståelse. Uansett hvor velinformerte vi måtte være, møter vi – heldigvis – verker som ikke avslører sin mening på basis av vår informasjon – i hvert fall ikke umiddelbart.

Hvis vi aksepterer utsagnet om at kunst er én persons uttrykk som kommuniserer med et annet individ, og at dets oppfattelse ikke kan bestemmes eller til og med forutses i lys av demokratiske prinsipper, er det logisk at vi må akseptere en situasjon der publikum gis retten til å tenke og føle hva de vil foran kunstverket. Rommet for dialog er forbeholdt verket og dets betrakter.

Dette rommet krever betrakterens evne til å motta meningen med verket og på en kreativ måte inkorporere det i sitt eget liv. Avstanden mellom disse to, broen som mangler, reflekterer Bertolt Brechts begrep om kreativitet. I følge Brecht er kreativitet noe vi anvender i situasjoner der vi føler at noe «mangler»8) og som dermed må løses. Når man konfronteres med et kunstverk fra samtiden og mangler all forkunnskap om diskusjonene rundt det, synes følelsen av «blokkerte passasjer», forbundet av Gilles Deleuze til øyeblikk av kreativitet, å passe veldig bra.9) Eskapistens reaksjon på dette er ofte å latterliggjøre «moderne» kunst eller samtidskunst i sin helhet, for derved å uttrykke mistro til dens oppriktighet



og hensikt. Stadige referanser til «keiserens nye klær» reflekterer en avvisning av tradisjon som er typisk for modernismen, med sin evige streben etter å oppnå noe nytt og mer progressivt, med sin tro på en utvikling mot noe bedre, flottere osv. «Keiserens nye klær» har vært en sentralt metafor i lokale debatter rundt Skulpturlandskap Nordland også, selv om det fremstår som en noe utdatert sammenlikning i denne sammenhengen.

En annen tilnærming er å la opplevelsen synke i egen bevissthet for å se hva som kommer ut av det. Det krevende ved denne opplevelsen er at det er nødvendig med tillit til objektet det dreier seg om. Følelsen av tillit oppstår vanligvis på en høyst instinktiv måte, gjennom nesten samme type intuisjon som de berømte «førsteintrykk» vi har av en person. Denne følelsen er ennå ikke kommunikasjon eller tolkning, men en viktig forutsetning for begge. Mangel på tillit kan være en av grunnene til hvorfor billedkunst oppfattes som vanskelig. Tør vi gå inn i billedverdenen kan det resultere i en opplevelsesreise i tingenes mening; vi kan tilegne oss nye symbolnøkler og vår evne til å observere verden kan utvikles. For å si det i enkle, men unektelig utopiske termer: Verden blir et mer interessant sted fordi vi ser flere ting i den. Kanskje enda viktigere, vi kan se ting annerledes enn vi gjorde tidligere.

## **Tolkningens stemmer**

Når man leser de tekstene i denne boken som er skrevet av personer uten profesjonell kunstkompetanse, er det ett aspekt som umiddelbart tiltrekker seg oppmerksomhet. Forskjellen mellom tekstene skrevet av øvede skribenter og de som er skrevet av befolkningen i Nordland, er at sistnevnte ofte er fokusert på de store eksistensielle spørsmål, gjerne kombinert med refleksjoner over naturen og den mektige tilstedeværelsen av landskapet i disse regionene. Når man leser en tekst som avslører et genuint øyeblikk av konsentrasjon og kommunikasjon, tilhører stemmen som taler et individ i sitt mest meditative øyeblikk i møtet med den totale transcendentale sannheten. Noen ganger gjenkjenner man også spor etter tradisjonell retorikk forbundet med disse øyeblikkene. I grunnen er dette øyeblikk av trøst, dialog og av det å dele følelsen av å tilhøre denne tid og dette sted. Man får lett en følelse av at bare disse refleksjonene kan nærme seg kunsten, eller at dette er spørsmålene det alltid bør eller skal refereres til. Deler av dette er naturligvis selvsagt; reflekterte spørsmål som berøres eller refereres til i kunstverkene selv.

Karakteristisk for tekstene som er skrevet av lokalbefolkningen i denne boken, er også det dype engasjementet i metahistorien om mennesket versus natur, naturen som speil for menneskets følelser og stedets uskyld og en beregning av det virkelige. I noen av tekstene er tilnærmingen til natur nesten animistisk. Dialogen er ofte vel så mye med naturen som med kunstverket.





En profesjonell skribent synes å være mer forbundet til diskursene rundt samtidskunst eller kunsthistorien, til kultur generelt eller til analyser av verket og dets kontekst. En profesjonell skribent er kanskje mer bundet til sitt «fortolkningssamfunn», mens de ikke-profesjonelle synes å forbinde tolkningen direkte til spørsmål om livet. Det er også opplagt at de profesjonelle skribentene er seg mer bevisst sin tilstedeværelse som observatører i situasjonen, og dermed i sterkere grad har distansert seg fra den faktiske opplevelsen. Individet selv er ofte kun indirekte tilstede i disse situasjonene.

Referanseområdet som anvendes av legmann og profesjonell, strekker seg derfor fra universelle spørsmål om humanitet til spesifikke spørsmål om kunstverket og dets plasseringssted innenfor et respektivt kulturelt rammeverk. Dette er en interessant omvendning av den kulturelle diskusjonen, ettersom amatørerne er opptatt av store temaer, mens de profesjonelle ofte spesifiserer tingene i presist formulerte tekster som deretter forflytter seg inn i bredere perspektiver som involverer filosofi, historie og til sist, livet.

Tekstene til både profesjonelle og ikke-profesjonelle skribenter danner den grunnleggende dynamikken i det tolkningsprosjektet denne boken har satt seg fore å dokumentere. En sann fortolkning oversetter den visuelle opplevelsen til en privat opplevelse; kunsten og livet faller sammen i tidens løp, i både en universell og en personlig tid. Tolkningens flerstemmige scene vil forhåpentligvis utvide mulighetene for andre som ønsker å ta del i opplevelsen av å se og oversette kunstverkets verden til sin egen opplevelse. Tolkningen tar aldri slutt. Tvert imot, som Hans-Georg Gadamer gjentatte ganger har påpekt, det er en uendelig prosess. Fortolkning i seg selv er også forbundet til en forståelse av verden som en konstant tilstand av tilblivelse. Våre persepsjoner er utsatt for endringer, eller for å si det med James Joyce: «There is no true noun in active nature where every bally being (...) is becoming.»<sup>10</sup>)

Når man vurderer spekteret av tolkninger i denne boken, er det helt avgjørende å huske at selv om utvalget av tekster forsøker å utvide mulighetene for fortolkninger og fortolkningsfelter, så er det fremdeles mange lag av fortolkninger som ikke er berørt. Husk på at Nordland er en populær region for turister, men blikket og stemmen til turistene mangler. Blant de mange forskjeller som skiller arbeidsliv fra turisme er at «Steder som besøkes er valgt på grunn av forventningen om glede og en annerledes opplevelse enn de som er del av dagliglivet.» Det er sagt: «Samtidens samfunn utvikles mindre på grunnlag av overvåking og normalisering av individer, og mer på grunnlag av demokratiseringen av turistens blikk og 'spektakulæriseringen' av steder.»<sup>11</sup>)

## Å leve med kunst

Demokratiseringen av opplevelsen av kunst er en mulighet som er ganske interessant i dagens verden. Frihet er retten til å definere seg selv og la andre



gjøre det samme. De intense diskusjonene vedrørende identitet synes å kretse rundt erkjennelsen om at vi alle har rett til å opprettholde våre egne historier, rett til å formulere og utvikle våre livserfaringer som en levende tekstur i historien om hvem man er, var og vil bli. Denne historien må ses på som en primærtekst, hovedsakelig interessant for meg og for dem som er interessert i meg og mitt liv. En sekundær tekst, derimot, frembringer et krav om å ha relevans også for andre, idet den overskrider grensen til den private sfære. Derfor er enhver tolkning av et kunstverk viktig for personen som utfører den, mens en fortolkning, en form for videre kommunikasjon som kan være interessant også for andre, er en sekundær tekst og en kulturell handling. Kriteriene for disse er bestemt gjennom kritisk bedømmelse, som også kan utvides til å innlemme nye stemmer.

Det å tillate og til og med oppmuntre mennesker til å oppleve kunst på grunnlag av sine egne livssituasjoner og erfaringer, er en mulig måte å unngå å snakke for andre på. Tross alt, det aller viktigste her er privilegiet å «leve med kunst», som Gadamer har definert situasjonen rundt fortolkning. Denne kunstsamlingen og det «kor av tekster» som ledsager presentasjonen av Skulpturlandskap Nordland, søker å oppmuntre folk, både beboere i Nordland og besøkende, til å gjøre nettopp dette. Forhåpentligvis vil vi merke hvordan de oppfatningene vi danner oss forandrer seg i takt med oss selv og verden forøvrig.

1) De aktuelle kuratorer på dette tidspunkt var Per Hovdenakk fra

Oslo, Bojana Pejic fra Beograd/Berlin, Angelika Stepken fra Berlin

og Maaretta Jaukkuri fra Helsinki.

2) Stanlev Aronowitz. *Dead Artists, Live Theories* (New York, 1994),

s. 148.

3) Paul Ricoeur. *The Rule of Metaphor* (London, 1978), s. 56.

Her diskuteres Pierre Fontaniers definisjon av metonymi i

«Les Figures du Discours» (1830).

4) S. Sundara Rajan. *The Humanization of Transcendental Philosophy*

(New Dehli, 1997), s. 22.

5) Ibid. s. 22-23.

6) Ibid. s. 21.



7) Sitert fra Michael Jackson. *At Home in the World*

(Durham and London, 1995), s. 5.

8) Sitert fra Ernst Bloch. *The Utopian Function of Art and Literature*

(Cambridge, Mass, 1998), s. 15-16.

9) Gilles Deleuze. *Negotiations* (New York, 1995), s. 133.

10) Sitatet er hentet fra *Finnegan's Wake* (1932-39).

11) John Urry. «Tourism in Cultural Studies, The Tourist Gaze.» (1990).

Sitert fra Baldwin, Longhurst, McCracken, Osborn, Smith (red.).

*Introducing Cultural Studies* (London), s. 387-88.

Utsagnet om overvåking og normalitet refererer til Michel Foucaults

forfatterskap.

